

In diesem Canon geht die Modulation sehr langsam von statten, und derselbe würde sich daher ganz ungewöhnlich ausdehnen, wenn man ihn durch alle zwölf Tonarten führen wollte. Zu seiner Construction war indessen nur der doppelte Contrapunkt (und selbst auch dieser nicht durchaus) erforderlich. Dafür steht aber in dem folgenden der Tenor gegen den Alt und der Bass gegen den Sopran im Contrapunkt der Undecime.

The musical score consists of four staves, each with a treble or bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The first system shows the Soprano and Alto parts in the upper octave, and the Tenor and Bass parts in the lower octave. The second system continues the contrapuntal texture. The third system ends with 'etc.'.

Dem Sopran folgt also hier zuerst der Tenor in der Unteroktave, alsdann der Alt in der Unterquinte und zuletzt der Bass in der Unterduodecime. Ich gebe nun noch ein Beispiel, in welchem der Alt vom Basse in der Unteroktave, vom Sopran in der Oberquinte, und vom Tenor in der Unterquarte nachgeahmt wird; dasselbe ist nach den Regeln des Contrapunktes der Duodecime abgefasst, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man diese Regeln kennt, und die Stimmen mit einander vergleicht. Man wird alsdann finden: dass der Contrapunkt des Alts gegen das Hauptmotiv im Basse in einem ganz andern Verhältnisse steht, wie der Contrapunkt des Basses gegen das Hauptmotiv im Sopran.

The musical score consists of four staves, each with a treble or bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The first system shows the Soprano and Alto parts in the upper octave, and the Tenor and Bass parts in the lower octave. The second system continues the contrapuntal texture. The third system ends with 'etc.'.



Nachdem ich nun die verschiedenen Arten von Zirkelcanons, welche durch eine Quintentransposition gebildet werden so weit erklärt, und hinreichend Beispiele darüber gegeben habe, bleibt mir noch von einer andern, bis jetzt weniger oder gar nicht bekannten Art Einiges zu berichten übrig, nämlich von

### Zirkelcanons welche sich auf eine Terzenprogression gründen.

Alle Zirkelcanons der vorhergehenden Art konnten nur durch die zwölf Dur- oder durch die zwölf Molltonarten moduliren, weil sie entweder auf einer steigenden oder auf einer fallenden Quintenprogression beruhten, und man mit dem Quintenzirkel stets nur die Tonarten von einerlei Geschlecht durchlaufen kann. Bildet man aber einen Canon auf einer Terzenprogression, (durch einen Terzenzirkel) dann können damit die sämtlichen Dur- und Molltonarten abwechselnd zu Gehör gebracht werden.

Ich werde nun den Entwurf von einigen solcher im Terzenzirkel modulirender Canons hersetzen, woran man den Nutzen, welchen dieselben bei mässigem Gebrauche in der Composition haben können, leicht zu berechnen sein wird. Als erstes Beispiel wähle ich den folgenden Canon, welcher eine Modulation in fallenden Terzen enthält.



Dieser Canon würde also bei einer fortgesetzten Transponirung seines Hauptmotivs in der Oberstimme die zwölf Dur- und in seiner Unterstimme die zwölf Molltonarten durchlaufen; und wer sich der Mühe unterziehen will, denselben ganz auszuschreiben, der wird erfahren, dass man ihn auf eine ebenso ungezwungene Weise wieder in seinen Anfangston zurückleiten kann, wie jeden andern Zirkelcanon. Was man übrigens bei einem solchen den Terzenzirkel durchlaufenden zweistimmigen Canon beanstanden kann, ist dieses: dass darin jede Stimme das Hauptmotiv entweder nur in Dur oder nur in Moll vorzutragen hat, und es verdient daher ein dreistimmiger jedenfalls schon deshalb den Vorzug, weil hier das Hauptmotiv in jeder Stimme abwechselnd in Dur und Moll erscheint; zum Beispiel:



Dieser Canon enthält eine Modulation in steigenden Terzen; denn der Sopran beginnt mit C-dur, der Alt mit E-moll und der Bass mit G-dur.

Das jetzt noch folgende vierstimmige Beispiel zeigt diesen Canon in seiner vollständigen Ausführung. Der Bass und Tenor enthalten in demselben das Hauptmotiv in den zwölf Durtonarten, und der Alt und Sopran in den zwölf Molltonarten.





Einer klaren Uebersichtlichkeit wegen sollte eigentlich jeder Zirkelcanon mit allen seinen Stimmen (in Partiturschrift) notirt werden; nichtsdestoweniger findet man aber von denselben häufig nur die Hauptstimme angegeben. Durch die vollständige Notirung der Hauptstimme ist allerdings wohl die Ordnungsfolge der in einem solchen Canon enthaltenen Transpositionen festgestellt; dagegen bleibt aber hinsichtlich der Versetzungszeichen, die in den Stimmen zuweilen besonders vorkommen, zweifelhaft. Es wird nämlich in den nachahmenden Stimmen öfter ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen nöthig, das in der aufnotirten Musterstimme nicht vorhanden ist; und es bleibt daher in diesem Falle allemal den Executirenden überlassen nach ihrer Einsicht zu verfahren, indem sie sich — um ihre Stimmen der vorausgegangenen genau nachzubilden — die dazu erforderlichen Versetzungszeichen denken müssen.

Damit in den nachahmenden Stimmen nicht mehr Versetzungszeichen als in der Hauptstimme vorkommen, bezeichnet man hinter jedem der dabei gebräuchlichen Schlüssel auch zugleich diejenige Tonart, in welcher die betreffende Stimme ihre Nachahmung anfängt. Bei dem folgenden zweistimmigen Canon, welcher eine Nachahmung in der Oberquinte enthält, macht man demnach hinter den Sopranschlüssel das in G-dur übliche Kreuz; zum Beispiel:



Der nächste (dreistimmige) Canon beginnt mit dem Sopran in C-dur, und weil ihm der Mezzosopran in der Tonart der Unterquinte, und der Tenor in der Tonart der Unternote folgt, erhält der Mezzosopran die Vorzeichnung von F-dur und der Tenor diejenige von B-dur.



Das fis in der dritten und vierten Transposition dieses Canons musste bei seiner Uebertragung in die zweite Stimme durch h, und durch seine Uebertragung in die dritte Stimme durch e erwiedert werden; und ebenso wird auch das cis in der vierten Transposition bei seiner Uebertragung in die dritte Stimme zu h. Diese Töne h und e verlangen demnach ein Auflösungszeichen anstatt einem Kreuz; ein Beweis, dass die zufällig erhöhten oder erniedrigten Töne eines einzellig notirten Zirkelcanons bei ihrer Uebertragung in die andern Stimmen trotz aller Vorsicht die man dabei anwendet, doch nicht immer einerlei Bezeichnung behalten können.

Für die einzellige Notirung des nun noch folgenden vierstimmigen Zirkelcanons musste — um denselben mit allen Stimmen auf der nämlichen Linie beginnen zu lassen — ebenfalls der Mezzosopranschlüssel zu Hülfe genommen werden.



Das Auflösungszeichen vor der Note h im zweiten, dritten, vierten und achten Takte veranlasst in den drei andern Stimmen ein Kreuz; und das b welches im neunten und elften Takte vor a steht, muss in der Oberstimme gegen ein Auflösungszeichen vertauscht werden.

## 9.

## Von dem Choralcanon.

Der Choralcanon gehört sonder Zweifel mit zu den vorzüglichsten Gattungen dieser Schreibart, denn es kann sich derselbe zu einer vollständigen und inhaltreichen Composition gestalten, wovon uns die grossen Meister der vergangenen Jahrhunderte den Beweis liefern, und es ist daher zu verwundern, dass in den meisten theoretischen Büchern der älteren und neueren Zeit, gerade über diesen Kunstzweig entweder gar nicht, oder zu wenig ausführlich abgehandelt wird. Freilich mögen die Schwierigkeiten, welche bei einer consequenten canonischen Bearbeitung von Chorälen überwunden werden müssen, das Ihrige zu dieser Vernachlässigung beitragen; indessen hoffe ich aber meine Leser davon zu überzeugen, dass man so zu sagen einen jeden Choral in irgend einer Weise für diesen Zweck bestimmen und benützen kann.

Die canonische Behandlung eines Chorales wird in zwei Arten oder Gattungen unterschieden. Bei der einen Art ist die Melodie des Chorals selbst der Canon, welchem gewöhnlich eine oder mehrere freie Begleitungsstimmen beigelegt werden. Die zweite Art besteht in der Verbindung eines Chorals mit einem Canon; der Choral bildet nämlich in dieser Gattung den festen Gesang (Cantus firmus) und der Canon dessen obligate Begleitung. Was über die Construction von diesen beiden Arten von Choralcanons zu wissen nöthig ist, wird man vor den darauf Bezug habenden Beispielen erklärt finden.

## Choralcanons mit einer oder mehreren Begleitungsstimmen.

Das Erste, an was man in Betreff der Verfertigung eines solchen Canons zu denken hat, ist: einen Choral zu wählen, bei welchem eine Nachahmung in der Oktave (oder im Einklange) möglich gemacht werden kann, ohne deshalb zu viele wesentliche Veränderungen damit vornehmen zu müssen. Da es sich nämlich nicht leicht zutragen wird, einen Choral zu finden, der dieser Absicht vollkommen entspricht, so hat man einen solchen vorher darnach einzurichten. Die dabei vorzunehmenden Veränderungen dürfen jedoch nicht von der Art sein, dass sie die charakteristischen Merkmale des Chorales bis zur Unkenntlichkeit entstellen. Ist man nun mit diesem Vorhaben so weit im Reinen, und hat einen Choral zu einem Canon in der Oktave eingerichtet, dann setzt man eine oder mehrere freie Begleitungsstimmen dazu, um theils die Harmonie zu vervollständigen, und anderntheils: um der Einförmigkeit, welche die gehaltenen Töne des Chorals veranlassen, durch eine lebhaftere Bewegung entgegen zu wirken. Als erstes Beispiel dieser Art soll der Choral: „Meinen Jesum lass' ich nicht“ welcher eine Begleitungsstimme im Tenor enthält, gelten.



Den drittletzten Takt ausgenommen liess dieser Choral ohne sonstige Veränderung seiner Melodie eine totale Nachahmung in der Oktave zu. Der folgende Canon ist für den Sopran und Tenor, zu welchen der Bass und Alt eine freie Figuration bildet.





Um diesen Choral „Herr ich hab' nicht recht gehandelt“ für eine Nachahmung in der Oktave geeignet zu machen, musste der vierte Takt seines ersten, dritten und vierten Einschnittes variirt werden.

In Ermangelung eines sich für diesen Zweck eignenden alten Choralen kann man auch selbst einen solchen dazu erfinden, was ich dem Schüler überhaupt als eine sehr nützliche Uebung zu thun anrathen. Damit jedoch derselbe sieht, in welcher Weise dies geschehen kann, will ich ein derartiges Beispiel mit drei Begleitungsstimmen hersetzen, in welchem der Sopran und Tenor den Choral enthalten, indess die drei andern Stimmen als Fagott, Clarinette und Oboe gedacht werden können, abschon die dritte Stimme der bequemer Schreibart wegen im Altschlüssel steht.



This page of musical notation, numbered 62, contains four systems of staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) and two additional staves. The music is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The notation is arranged in a standard format for a piano score, with the grand staff on the left and the additional staves on the right. The music is written in a single system, with the grand staff and the two additional staves grouped together by a brace on the left. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic and harmonic lines of the piece.





Nach der Beendigung des Chorals wird ein derartiger Canon in der Regel gleich geschlossen, (was desswegen auch bei diesen beobachtet wurde) weil sich eine öftere Wiederholung eines solchen schon seines langsamen Zeitmaasses wegen als unzweckmässig erweist.

### Canons mit einem Chorale als Cantus firmus.

Nur der Schüler, welcher sich in der canonischen Stimmenführung schon eine namhafte Fertigkeit erworben, wird in dieser Art von Canons bei seinen Versuchen mit Sicherheit auf einen guten Erfolg zählen können; denn es werden sich ihm bei jedem Chorale, den er für seine Aufgabe wählt, Schwierigkeiten in den Weg stellen, welche er nur überwinden lernt, wenn er die nachahmenden Stimmen dermassen in seiner Gewalt hat, dass er dieselben ganz nach dem Erforderniss der Umstände zu lenken versteht. Es soll nämlich jetzt ein Choral mit einem Canon in der Weise vereinigt werden, dass der letztere das Vor-, Zwischen- und Nachspiel des ersteren bildet. Ein solcher Canon hat sonach ganz die Form eines figurirten Chorales; nur mit dem Unterschiede, dass hier die figurirten Stimmen durchaus imitatorisch sein müssen. Die leichteste Art davon ist diejenige, bei welcher die Nachahmung in der Oktave geschieht; doch kann eine solche auch auf andern Intervallen (und auch selbst in der Gegenbewegung) stattfinden.

Die Vortheile, welche dem Schüler bei der Verfertigung eines derartigen Tonsatzes an die Hand gegeben werden können, sind ohngefähr die nachstehenden:

Man muss bei der Nachahmung stets auf das Folgende Bedacht nehmen, und dieselbe so zu lenken suchen, dass die durch sie veranlasste Thonfolge zu der mit ihr zusammentreffenden Choralnote in einem harmonischen Verhältnisse steht, weil man sonst jeden Augenblick in die Verlegenheit geräth, mit der Nachahmung und dem Chorale auf ein unharmonisches Verhältniss zu stossen, wodurch alsdann die Fortsetzung des Canons unmöglich wird. Manchmal kann auch eine zur rechten Zeit angebrachte kurze Pause dazu beitragen, um über ein Hemniss hinwegzukommen; doch darf dadurch keine Leere in der Harmonie entstehen.

Dass nicht jeder Einschnitt eines Chorals mit einem consonirenden Akkorde endigen muss, sondern man anstatt dessen auch zuweilen eine dissonirende Bindung dafür nehmen kann, ist schon aus den figurirten Chorälen her bekannt; und ebenso wie bei diesen können auch hier durchgehende Noten aller Art von Nutzen sein. In den nun folgenden Beispielen wird man die Anwendung dieser Hülfsmittel leicht herausfinden.

Choral.

Die sieben ersten Noten dieses Canons in der Oktave deuten den Anfang des nachher im Sopran eintretenden Choral's „Vom Himmel hoch da komm ich her“ an, welcher auch schon von J. S. Bach für einen derartigen Canon benützt wurde. Dass die drei Zwischenspiele in vorstehendem Beispiele eine gleiche Länge haben, soll beweisen, wie man auch hierin die Nachahmung nach seinem Willen lenken kann, wiewohl es leichter ist, wenn man den Choral allemal da eintreten lässt, wo sich eine passende Gelegenheit dazu zeigt.

Das nächste Beispiel enthält den Choral „Herr ich hab' nicht recht gehandelt“ als Cantus firmus im Alte.

tr

tr

tr

tr

tr

Nun folgt noch ein dritter Canon dieser Art mit einer Nachahmung in der Oktave, bei welchem der Choral „Dir, dir Jehova will ich singen“ als Cantus firmus im Basse liegt.

The musical score is written for three parts: Treble, Alto, and Bass. The key signature is G major (one sharp, F#), and the time signature is 3/4. The score is organized into six systems, each containing three staves. The bass part (bottom staff of each system) contains the cantus firmus, which is the hymn tune "Dir, dir Jehova will ich singen". The treble and alto parts provide harmonic accompaniment and counterpoint. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. The overall structure is a three-part canon with an octave imitation.



Auch dieser Canon enthält in seinen ersten zwei Takten den Anfang der Chormelodie in kürzeren Noten. Dasselbe ist auch bei dem folgenden, (dessen nachahmende Stimme in der Oberquarte eintritt) mit seinen vier ersten Noten der Fall. Der Choral dieses Beispiels beginnt mit den Worten: „Ach Gott und Herr“

The first system of music is in 3/4 time. The treble staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff features a continuous eighth-note pattern. Trills (tr) are indicated in both staves towards the end of the system.

Ein Choralcanon von dieser Construction, dessen Nachahmung in der Quarte, und noch dazu in so enger Weise eintritt, hat mehr Schwierigkeit in seiner Ausführung als die vorhergehenden. Ich gebe indessen noch ein Beispiel dieser Art mit einer Nachahmung in der Oberquinte, welchem der Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ als Cantus firmus dient.

The second system of music is in 3/4 time. The treble staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff features a continuous eighth-note pattern. Trills (tr) are indicated in both staves towards the end of the system.

The third system of music is in 3/4 time. The treble staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff features a continuous eighth-note pattern. Trills (tr) are indicated in both staves towards the end of the system.

The fourth system of music is in 3/4 time. The treble staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff features a continuous eighth-note pattern. Trills (tr) are indicated in both staves towards the end of the system.

The fifth system of music is in 3/4 time. The treble staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff features a continuous eighth-note pattern. Trills (tr) are indicated in both staves towards the end of the system.

Nun will ich noch ein Beispiel hersetzen, in welchem der Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ durch einen Canon in der Gegenbewegung begleitet wird.





Ist die Verfertigung eines Canons zu einem Chorale schon an und für sich eine schwierige Aufgabe, so wird diese durch einen Canon in der Gegenbewegung noch bedeutend erhöht, weil hierzu noch mehr Ueberlegung und Erfahrung gehört, um fortwährend eine befriedigende harmonische Vereinigung mit der ihm zu Grunde liegenden Choralmelodie zu erzielen.

In diesen hier vorgeführten Beispielen habe ich es auch gänzlich vermieden irgend eine Note an den Chorälen zu verändern, (was keineswegs zur Erleichterung ihrer Konstruktion betragen half) obschon man sich diese Freiheit zuweilen gestatten kann.

Der Kürze wegen notirt man von einem solchen Tonsatze auch manchmal nur die Hauptstimme mit dem Chorale, und gibt den Eintritt der nachahmenden Stimme durch das dabei übliche Zeichen an. Der Canon muss aber alsdann so construirt sein, dass alle darin vorkommenden Versetzungszeichen in der Nachahmung genau erwiedert werden.

## 10.

### Von den doppelten, dreifachen, und vierfachen Canons.

Die sämmtlichen Arten von Canons welche bis jetzt vorkamen, waren nur einfache; denn es enthielt jeder nur ein Motiv oder Subject, welches von einer oder mehreren andern Stimmen nachgeahmt wurde. Sind hingegen in einem Canon zwei, drei oder vier verschiedene Subjecte enthalten, so entsteht im ersten Falle ein doppelter, im zweiten Falle ein dreifacher, und im dritten Falle ein vierfacher Canon. Ein doppelter Canon kann daher nur vierstimmig, ein dreifacher nur sechsstimmig, und ein vierfacher nur achtstimmig sein, indem an einem solchen ebensoviel nachahmende Stimmen theilnehmen müssen, als derselbe Subjecte enthält.

Ein doppelter, dreifacher und vierfacher Canon kann in der geraden und in der Gegenbewegung sowohl endlich als unendlich ausgeübt werden. Die Anwendung der vergrößerten Nachahmung und die der rückgängigen Bewegung ist jedoch nur bei einem doppelten Canon (und also nur mit vier Stimmen) gebräuchlich.

#### Doppelcanons in der geraden Bewegung.

Die Verfertigung eines Doppelcanons dieser Art hat keine grosse Schwierigkeit; man entwirft nämlich zuerst einen möglichst einfachen zweistimmigen Canon in der Oktave, und setzt nachher einen zweiten dazu. Das Subject dieses zweiten Canons darf aber nicht mit dem ersten zugleich eintreten, und muss überhaupt eine andere Metrik enthalten, damit sich beide Sätze gehörig von einander unterscheiden; zum Beispiel:



Wie man sieht, bildet hier der Bass und Alt mit dem Hauptsubjecte einen zweistimmigen Canon, indess sich durch das zweite Subject im Sopran und Tenor ebenfalls ein solcher gestaltet.

Das folgende Beispiel zeigt noch einen derartigen unendlichen Doppelcanon mit einer andern Eintrittsweise seiner beiden Subjecte.



2.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the last two staves. The music is in 3/4 time. The first staff (Treble 1) has a 3-measure rest followed by a melodic line. The second staff (Treble 2) has a 3-measure rest followed by a melodic line. The third staff (Treble 3) has a 3-measure rest followed by a melodic line. The fourth staff (Bass) has a 3-measure rest followed by a melodic line. The score includes first and second endings for each part.

Ky - ri - e e - - le - son e - - le - - i - son Ky - - ri -

E - le-i-son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i-son e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - - i - son e - le - - - i - son

E - le - i - son e - le - i - - son Ky - ri - e e - le - i - son e -

e e - le - i - son Ky - - - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - le - - - - i - son e - le - i - son e -

Ky - - - ri - e e - le - i - - son Ky - - - ri - e e - le - i - son

le - i - son Ky - ri - e e - le - - - i - son e - le - i -

le - i - son e - le - i - son Ky - - - ri - e e - le - i - son Ky - - ri -

le - i - son e - le - i - son Ky - - - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son Ky - - - ri - e e - le - i - son

son e - le - i - son e - le - i - son Ky - - - ri - e e - le - i - son

e e-le-i-son e-le-i-son  
 Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son  
 Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son  
 Ky-ri-e e-le-i-son

Dieses Beispiel ist nach Art der alten Kirchencompositionen, das folgende hingegen im freien polyphonen Style abgefasst.

tr  
 tr



Dass sich namentlich solche Arten von Doppelcanons wie die zwei letzten, als sehr zweckentsprechend in einer Composition erweisen können, ist offenbar, und ich empfehle dieselben deshalb dem Schüler zu seiner Uebung auf das Angelegentlichste.

### Doppelcanons in der Gegenbewegung.

Bei diesen wird jedes ihrer Subjecte entweder in der strengen oder in der freien Gegenbewegung nachgeahmt. In Bezug auf den Entwurf eines solchen Canons verfährt man wie bei der vorhergehenden Art, und es sind also auch keine besondere Erläuterungen dazu nöthig, weshalb ich sogleich zwei Beispiele von unendlichen Doppelcanons in der strengen Gegenbewegung gebe.



Der Bass wird also hier vom Alt, und der Sopran vom Tenor in der Gegenbewegung nachgeahmt. Das nächste Beispiel hat ausser einer andern Aufeinanderfolge des Tenores und Sopranes ganz dieselbe Construction.



### Doppelcanons in der Vergrößerung.

Selbstverständlich müssen hier zwei verschiedene Subjecte zu gleicher Zeit in der Vergrößerung nachgeahmt werden. Die Abfassung eines derartigen Tonsatzes kann indessen nur mit einem förmlichen Schlusse (also nicht unendlich) stattfinden, wobei man sich mit den zwei Hauptsubjecten gewöhnlich nur auf etwa vier oder acht Takte beschränkt, weil dieselben bei einer zu grossen Ausdehnung den vergrösserten nachahmenden Stimmen zu weit vorausseilen, wodurch zuletzt keine Nachahmung mehr bemerkbar wird. Im Allgemeinen ist aber ein Doppelcanon in der Vergrößerung nicht so schwer auszuführen als es vielleicht für den Unkundigen den Anschein hat. Man skizzirt in dieser Absicht zuerst einen zweistimmigen Canon in der Vergrößerung, lässt alsdann entweder schon vor, oder gleich nach dem Eintritte der vergrösserten Nachahmung eine dritte Stimme eintreten, welche als zweites Subject in demselben Verhältnisse in die Vergrößerung übertragen wird, in welchem das erste Subject zu seiner vergrösserten Nachahmung steht. Ist man damit im Reinen, und hat die Eintritte der vier Stimmen gehörig geordnet, dann werden die beiden kleineren Subjecte bis zum Schlusse gegen die vergrösserten in freier Figuration fortgesetzt. Ich setze nun auch von dieser Art Doppelcanons zwei Beispiele her, deren Construction man mit einem Blicke übersehen kann.



Das Hauptsubject des ersten Canons beginnt also in der zweiten Stimme, (von oben) und geht mit dem zweiten Subjecte (welches im zweiten Takte der Oberstimme eintritt) bis zum vierten Takte, von wo an diese beiden Stimmen zu den vergrösserten Subjecten im Basse und Alte bis zum achten Takte eine freie Begleitung bilden. Im zweiten Canon erstrecken sich die zwei Hauptsubjecte (welche ebenfalls vom Alt und Bass in der Vergrösserung nachgeahmt werden) bis zum achten Takte, weshalb seine ganze Länge sechzehn Takte beträgt.

### Doppelcanons in der rückgängigen Bewegung.

Wie bei einem einfachen rückgängigen Canon nur zwei, so werden bei einem doppelten vier Stimmen vor- und rückwärts executirt. Um einen solchen rückgängigen Doppelcanon zu construiren, nimmt man entweder einen einfachen Canon dieser Gattung, und fügt demselben alsdann noch zwei Stimmen nach den Regeln des rückgängigen Contrapunktes bei; oder man entwirft gleich einen vierstimmigen rückgängigen Contrapunkt von einigen Takten, und reiht hernach dieselben rückwärtsgehend so aneinander, dass die erste Stimme mit der zweiten und die dritte Stimme mit der vierten vertauscht wird. Ein solcher Canon kann ebenso leicht unendlich als endlich gemacht werden. Für einen endlichen Canon hat man nämlich nur seine erste Akkordfolge so einzurichten, dass dieselbe rückwärts gelesen einen regelmässigen Schluss bildet; fängt man aber den Satz im Niedertakte an, dann entsteht ein unendlicher Canon. Der erste von den drei folgenden Canons ist demnach endlich, der zweite und dritte hingegen unendlich.



Dieser Canon beginnt mit dem vierten Takttheile, und erhält sonach im letzten Takte einen bestimmten Abschluss. Seine Umtauschung der Stimmen findet in der Mitte des fünften Taktes statt, und zwar in einer Weise, welche den Fluss derselben nicht im Geringsten beeinträchtigt. Auf das Letztere wurde auch in den folgenden zwei unendlichen Canons Bedacht genommen.





Die Umtauschung der Stimmen beginnt in dem ersten von diesen Canons im fünften Takte, und in dem letzten im dritten Takte. Der Vortrag derselben geschieht bekanntlich zuerst vom Anfang bis ans Ende, und dann vom Ende wieder zurück bis zum Anfang, wobei sie sowohl hin als her ganz die nämliche Wirkung behalten.

### Doppelcanons in der rückgängigen Gegenbewegung.

Ein Doppelcanon von dieser Art muss mit seinen vier Stimmen nicht nur in die rückgängige Gegenbewegung versetzt, sondern auch umgekehrt werden, und zwar in der Weise, dass die Oberstimme zum Basse, und die zweite zur dritten Stimme wird; was bekanntlich durch das Umdrehen des Notenblattes geschieht. Soll ein solcher Doppelcanon mit vier verschiedenen Schlüsseln notirt werden, so nimmt man am zweckmässigsten den Bass-, Tenor-, Alt- und Sopranschlüssel dazu, weil nur durch diese bei seiner Umkehrung in jedem Akkorde die vorherigen Intervallenverhältnisse zum Vorschein kommen. Da ich mich übrigens bereits schon im vorhergehenden Bande über die Construction eines vierstimmigen Contrapunktes in der rückgängigen Gegenbewegung hinlänglich ausgesprochen habe, und ich demnach die Kenntniss seiner Regeln bei meinen Lesern voraussetze, so übergehe ich nunmehr auch alle ferneren Erklärungen, und gebe dafür von einem derartigen Doppelcanon ein Beispiel, über dessen Beschaffenheit und Notirungsart ich jedoch einige Erläuterungen für nöthig erachte.



Dieses Beispiel enthält im Alt und Sopran, sowie im Bass und Tenor einen Canon in der Oberquarte.

Die besondere Vorzeichnung des b im Tenor musste desshalb geschehen, um darin den halben Ton im zweiten Takte des Basses, e—f durch a—b nachzuahmen, weil es in dieser Schreibart nicht statthaft ist, den Noten-Versetzungszeichen beizufügen. Ebenso musste auch, um die Folgerichtigkeit der ganzen und halben Töne bei der Umdrehung des Notenblattes herzustellen, die Tonart verändert werden; der Bass, Alt und Sopran erhielt demnach dadurch die Vorzeichnung von Es-dur, und der Tenor die von As-dur.

Wählt man jedoch für diesen Canon die Tonart D-dur, dann bleibt seine Notirung bei der Versetzung in die rückgängige Gegenbewegung ganz identisch; zum Beispiel:



Dass dieses Resultat der Identität auch mit Anwendung von nur zwei verschiedenen Schlüsseln bei derlei Sätzen erzielt werden kann, soll das folgende Beispiel beweisen, welches ich zu diesem Behufe für zwei Tenor- und zwei Violinschlüssel — jedoch der Abwechslung wegen zugleich in der rückgängigen Bewegung notirt — noch hersetzen will.



Nächst den zu wählenden Schlüsseln ist es jedenfalls auch die Auffindung der dazu geeigneten Tonart, wodurch die Construction eines derartigen, in die rückgängige Gegenbewegung versetzten Doppelcanons ermöglicht wird. In dem vorhergegebenen Beispiele war es also die Tonart D-dur, und in diesem letzten die Tonart G-dur, welche in Absicht auf den damit verbundenen Zweck gewählt werden musste. Uebrigens hätte für die Tonart D-dur auch Des-dur, und für die Tonart G-dur auch Ges-dur oder Gis-dur genommen werden können. Ausserdem wäre es wohl möglich, diesen Canon auch noch in andern Schlüsseln (zum Beispiel für zwei Bass- und zwei Tenorschlüssel in A- oder As-dur, für zwei Tenor- und zwei Altschlüssel in D- oder Des-dur, oder für zwei Alt- und zwei Sopranschlüssel in G-, Ges- oder Gis-dur) zu notiren, und zwar mit Erlangung desselben Resultates wie bei seinen zwei vorher gezeigten Notationen, was ich jedoch zu untersuchen dem sich dafür interessirenden Leser überlasse.

### Dreifache Canons.

Ein dreifacher Canon besteht aus drei verschiedenen Subjecten, welche von drei andern Stimmen nachgeahmt werden, was in der geraden Bewegung und in der Gegenbewegung geschehen kann. Bei der Anlage eines derartigen Satzes verfährt man wie vorher mit einem Doppelcanon; man erfindet nämlich zuvor einen zweistimmigen Canon von möglichst einfacher Construction, und sucht hernach einen zweiten, und zuletzt noch einen dritten hinzuzusetzen. Soll der Canon ein unendlicher sein, dann können dessen Nachahmungen nur im Einklange oder in der Oktave geschehen. Ich gebe nun hiervon zwei Beispiele, und zwar: zuerst einen dreifachen unendlichen Canon in der geraden Bewegung, und dann noch einen desgleichen in der Gegenbewegung.

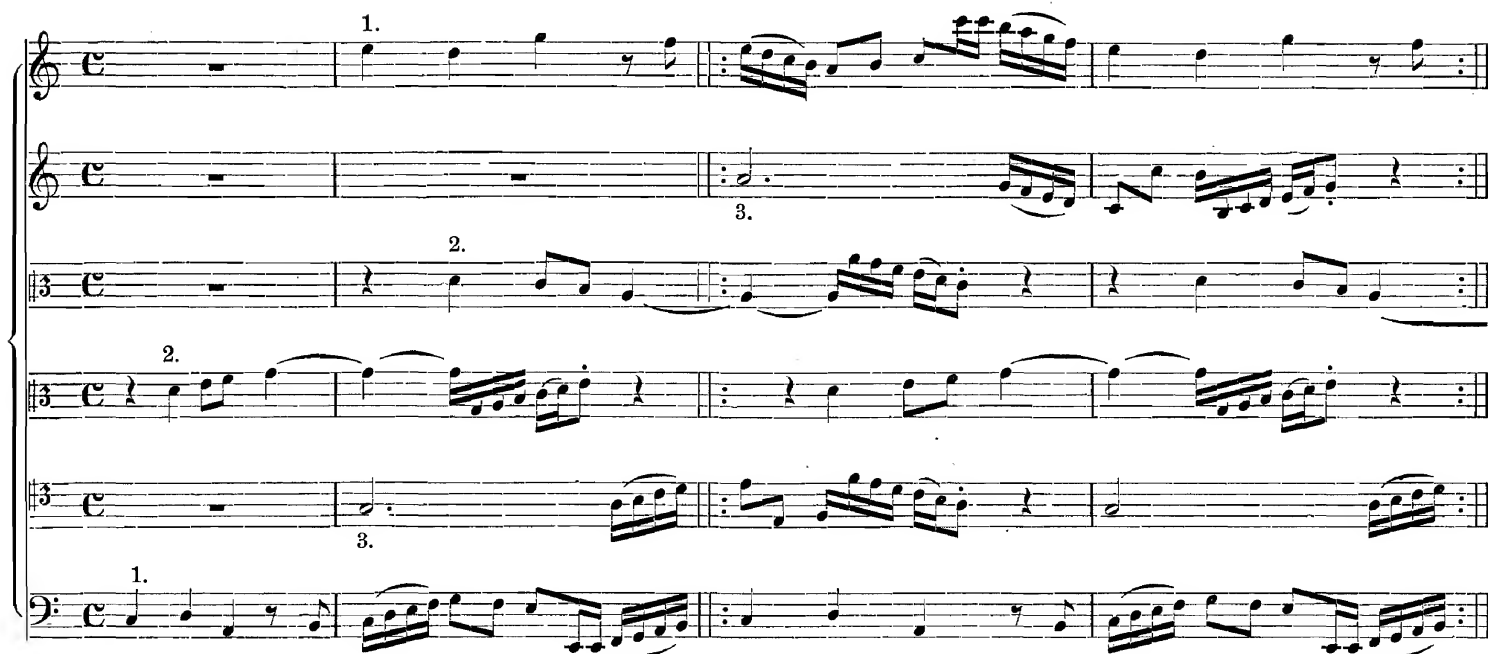
#### Dreifache Canons in der geraden Bewegung.

A musical score for a three-part canon in direct motion, arranged in six staves (three pairs). The top pair uses Treble clefs, the middle pair uses Alto clefs, and the bottom pair uses Bass clefs. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The time signature is common time (C). The score shows three distinct melodic subjects (1, 2, and 3) being imitated by the other voices. Subject 1 is the first to enter, followed by Subject 2, and then Subject 3. The music is continuous, with repeat signs indicating an infinite canon. Trills (tr) are marked in some measures. The staves are numbered 1, 2, and 3 to indicate the order of entry for each subject.





### Dreifacher Canon in der Gegenbewegung.



### Vierfache Canons.

Der Entwurf zu einem vierfachen Canon geschieht auf die nämliche Art wie der zu einem dreifachen; nur dass hier ein Subject mehr nachzuahmen ist, wodurch der Satz achttimmig wird. Sind nun bei einem vierfachen gewöhnlichen Canon schon Schwierigkeit genug vorhanden, so werden dieselben durch einen solchen in der Gegenbewegung noch bedeutend vermehrt. Wie indessen diese beiden Arten ausgeführt werden können, sollen die zwei nachstehenden Beispiele zeigen.

Vierfacher Canon in der geraden Bewegung.

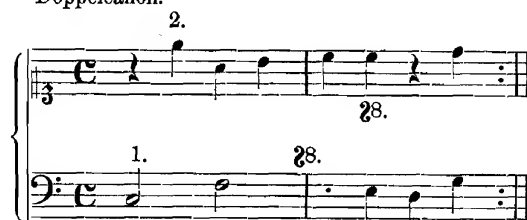
Four-part canon in direct motion. The score consists of eight staves, grouped into two systems of four. The top system contains staves 1-4, and the bottom system contains staves 5-8. The first staff of each system is in treble clef, and the second is in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is written in a four-part setting, with each part entering at a different time. The first part (1.) enters on the first staff of the first system. The second part (2.) enters on the second staff of the first system. The third part (3.) enters on the third staff of the first system. The fourth part (4.) enters on the fourth staff of the first system. The music continues for two measures in each system, with each part having a repeat sign at the end of the second measure.

Vierfacher Canon in der Gegenbewegung.

Four-part canon in contramotion. The score consists of eight staves, grouped into two systems of four. The top system contains staves 1-4, and the bottom system contains staves 5-8. The first staff of each system is in treble clef, and the second is in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is written in a four-part setting, with each part entering at a different time. The first part (1.) enters on the first staff of the first system. The second part (2.) enters on the second staff of the first system. The third part (3.) enters on the third staff of the first system. The fourth part (4.) enters on the fourth staff of the first system. The music continues for two measures in each system, with each part having a repeat sign at the end of the second measure. Trills (tr) are indicated in the first and last measures of the first system.

Um einen vollständigen Ueberblick von der Construction eines doppelten, dreifachen, oder vierfachen Canons zu bekommen, muss derselbe natürlich mit allen seinen Stimmen in Partiturschrift notirt werden; ausserdem findet man aber gewöhnlich nur die verschiedenen Subjecte davon angegeben, wodurch alsdann die Aufnotirung der Nachahmung eines jeden Subjectes dem sich dafür Interessirenden überlassen bleibt. Für diese abgekürzte Notirungsart sind daher nur so viel Systeme erforderlich, als ein Canon Subjecte enthält; für einen doppelten Canon demnach zwei, für einen dreifachen drei, und für einen vierfachen vier Systeme; wobei aber auch zugleich die Eintritte der nachahmenden Stimmen angezeigt werden; so wie: ob die Nachahmung in der Gegenbewegung oder in der Vergrösserung u. s. w. stattfinden soll. Damit nun der Leser auch von dieser Notation eines doppelten, dreifachen und vierfachen Canons eine richtige Kenntniss erlangt, führe ich von jeder Art ein Beispiel an.

## Doppelcanon.



## Doppelcanon in der Gegenbewegung.



## Doppelcanon in der Vergrösserung.



Die zwei Ruhepunkte über der ersten Note im vierten Takte dieses Canons zeigen an, dass die vergrösserten Nachahmungen nur bis zu dieser Stelle ausgeübt werden.

## Doppelcanon in der rückgängigen Bewegung.



Soll ein Canon dieser Art in Partitur gesetzt werden, dann muss man dessen zwei Stimmen rückwärts gelesen dazu notiren. Die Execution eines solchen geschieht mit zwei Stimmen vorwärts, und mit zwei Stimmen zu gleicher Zeit rückwärts.

## Dreifacher Canon.



## Dreifacher Canon in der Gegenbewegung.

## Vierfacher Canon.

## Vierfacher Canon in der Gegenbewegung.

Durch diese Notirungsart wird es also hinlänglich klar, dass in einem Doppelcanon zwei, in einem dreifachen drei, und in einem vierfachen vier zweistimmige Canons zugleich enthalten sind, weil jedes darin angegebene Subject ein Canon ist, der seine besondere Nachahmung hat.

## II.

## Von dem polymorphischen Canon.

Polymorphisch heisst wörtlich übersetzt: vielgestaltig; man versteht also unter einem polymorphischen Canon einen solchen, der in vielerlei Gestaltungen aufgelöst werden kann. Die älteren musikalischen Schriftsteller zählten indessen auch jeden vielstimmigen Canon zu den polymorphischen, wiewohl für diese die Benennung polyphonisch richtiger ist.

Einen Canon auf vielfache Weise zu zergliedern oder umzugestalten, kann durch verschiedene Mittel bewirkt werden; erstens: durch dessen Versetzung in andere Bewegungen; nämlich: in die Gegenbewegung, rückgängige Bewegung und rückgängige Gegenbewegung; zweitens: durch die Umkehrung desselben in die Oktave, Decime oder Duodecime u. s. w.; drittens: durch die Anwendung der Vergrößerung, und viertens: durch eine veränderte Stellung seiner rhythmischen und metrischen Glieder.

Da es aber ohnehin nicht zu erwarten steht, alle diese hier angeführten Eigenschaften in einem derartigen Satze vereinigt zu sehen, so entwirft man einen Canon mit Bezugnahme auf nur einige derselben, weil man auch schon alsdann einer hinreichend daraus hervorgehenden Anzahl von Auflösungen gewiss sein darf. Ich werde nun mehrere polymorphische Canons hersetzen, und zugleich dabei auf die verschiedenen Mittel, durch welche ihre Vervielfältigung möglich wird, aufmerksam machen.

Als erstes Beispiel soll der folgende unendliche Canon gelten.



Bei dem Entwurfe dieses Canons (in der Unteroktave) ist zugleich auf eine Versetzung in die Gegenbewegung, rückgängige Bewegung, rückgängige Gegenbewegung, und ausserdem auch noch auf die in die Vergrößerung und Verkleinerung Bedacht genommen worden, was die folgenden fünf Beispiele beweisen.

2. Versetzung in die Gegenbewegung.



3. Versetzung in die rückgängige Bewegung.



4. Versetzung in die rückgängige Gegenbewegung.



Um keine ungeeignete Metrik zu veranlassen, musste bei diesen zwei Versetzungen in die rückgängige Bewegung der Punkt, welcher im zweiten Takte des Hauptcanons enthalten ist, unterbleiben. Solche geringfügige Modificationen sind bei jedem polymorphischen Canon zu machen erlaubt.

5. Endlicher Canon in der Vergrößerung.

frei.



6. Endlicher Canon in der Verkleinerung.

frei.



Vorerst sieht man also hier sechs verschiedene Canons, wovon der zweite bis zum sechsten aus dem ersten gemeinschaftlichen Hauptcanon hervorging. Dadurch nun, dass diese sechs Canons im Contrapunkt der Oktave abgefasst sind, können sie auch umgekehrt, oder im Einklange notirt werden, und es beläuft sich sonach ihre Zahl bis auf achtzehn; nämlich sechs in der Unteroktave, sechs in der Oberoktave, und sechs im Einklange.

Durch diese achtzehn Versetzungen (welche ich alle aufzunotiren für überflüssig halte) wäre nun wohl die polymorphische Eigenschaft dieses Canons schon hinlänglich erwiesen; weil man aber einen Canon, wenn er wie der hier in Rede stehende, lauter consonirende Intervalle enthält, nicht allein mit jedem seiner Takte, sondern auch in jeder seiner Takthälften, und dies sowohl im Nieder- als im Aufschlage anfangen kann, so entstehen aus jedem der vier ersten obigen Canons, da deren Länge vier Takte beträgt, durch ihre rhythmische und metrische Veränderung noch fünfzehn andere, die natürlich gleichfalls umgekehrt oder im Einklange notirt werden können.

Damit der Leser auch von dieser Vervielfältigung eines Canons einen richtigen Begriff bekommt, will ich wenigstens die mannigfachen Umgestaltungen des ersten aufnotiren, (was jedoch der Raumersparniss wegen nur einstimmig geschieht) wonach es sich alsdann von selbst versteht, dass mit den drei andern Canons ein ähnliches Verfahren ebensogut stattfinden kann.

Der Hauptcanon mit seinen fünfzehn rhythmischen und metrischen Umgestaltungen.

1. Mit dem ersten, zweiten, dritten und vierten Takte anfangend. 2.



3. 4.



5. Mit der zweiten Hälfte eines jeden Taktes im Niederschlage anfangend. 6.



7. 8.



9. Mit der ersten Hälfte eines jeden Taktes im Aufschlage anfangend. 10.



11. 12.



13. Mit der zweiten Hälfte eines jeden Taktes im Aufschlage anfangend. 14.



15. 16.



Zählt man nun alle Versetzungen und Umkehrungen, welche mit diesem Canon überhaupt vorgenommen werden können zusammen, so ergibt sich folgendes Resultat:

Canons in der geraden Bewegung . . . . .	16,
Canons in der Gegenbewegung . . . . .	16,
Canons in der rückgängigen Bewegung . . . . .	16.
Canons in der rückgängigen Gegenbewegung . . . . .	16,
Canon in der Vergrößerung . . . . .	1,
Canon in der Verkleinerung . . . . .	1,
	<hr/> 66

fürs Erste also 66 Canons in der Unteroktave, die sich aber einestheils durch ihre Umkehrung in die Oberoktave, und andernteils durch ihre Versetzung in den Einklang verdreifachen, wodurch demnach aus einem einzigen Canon 198 Umgestaltungen entspringen; nämlich: 192 nnendliche Canons, 3 endliche Canons in der Vergrößerung, und 3 dessgleichen in der Verkleinerung.

Ich gebe nun ein zweites Beispiel:

1. Canon in der Unterseptime.



Dieser Canon, dessen Nachahmung vom zweiten Takte an in der Unterseptime stattfindet, ist im Contrapunkte der Oktave und Duodecime, und zugleich in Rücksicht auf eine Versetzung in die Gegenbewegung entworfen; ausserdem hat derselbe auch noch die Eigenthümlichkeit, dass er nicht allein wie hier, im zweiten Takte, sondern auch ebensowohl in jedem folgenden Takte, und auf allen Tonstufen nachgeahmt werden kann, wodurch sich schon voraussichtlich eine grosse Anzahl von Umgestaltungen davon erwarten lässt.

Ich notire indessen vorerst seine fünf ferneren Nachahmungen; zum Beispiel:

2. In der Unterquarte.



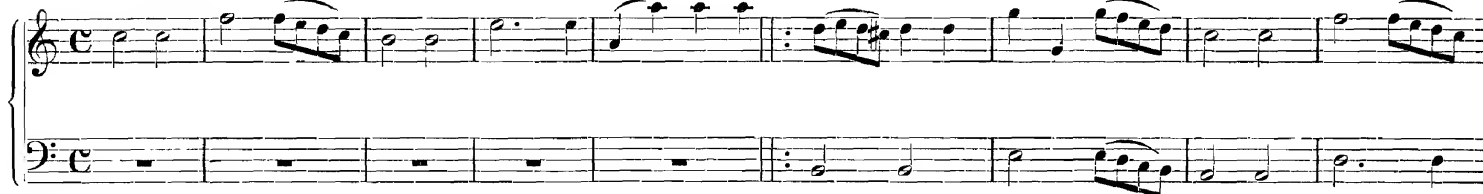
3. In der Unteroktave.



4. In der Unterquinte.



5. In der Unternote.



6. In der Untersepte.



Jeder von diesen sechs durch ihre Nachahmung unterschiedenen Canons kann sowohl in die Oktave als in die Duodecime, und diese letztere hernach wieder in die Oktave umgekehrt werden, auf welche Weise aus jedem Canon noch drei andere, also im Ganzen 24 Canons entstehen, wovon ich jedoch nur die Versetzungen des zuerst angegebenen notiren, die der übrigen aber bloß schriftlich erklären werde.

### Versetzung des ersten Canons in den Contrapunkt der Oktave.

Canon in der Obersekunde.

### Versetzung desselben in den Contrapunkt der Duodecime.

Canon in der Obersexta.

### Versetzung dieses vorhergehenden Canons in den Contrapunkt der Oktave.

Canon in der Untersexta.

Versetzt man nun die fünf andern Canons auf dieselbe Art in den Contrapunkt der Oktave und in den der Duodecime, so entsteht

- 1) durch die Umkehrungen des zweiten Canons: noch ein Canon in der Oberquinte, Oberterze und Untersexta;
  - 2) durch die Umkehrungen des dritten Canons: noch ein Canon in der Oberoktave, Oberquinte und Unterquarte;
  - 3) durch die Umkehrungen des vierten Canons: noch ein Canon in der Oberquarte, Oberoktave und Unteroktave;
  - 4) durch die Umkehrungen des fünften Canons: noch ein Canon in der Oberseptime, Oberquarte und Unterquinte, und
  - 5) durch die Umkehrungen des sechsten Canons: noch ein Canon in der Oberterze, Oberseptime und Untersekunde,
- bei deren etwaigen Ausschreibung man indessen der richtigen Modulation wegen, oder auch: um übermäßige Quarten-  
sprünge zu vermeiden die erforderlichen Versetzungszeichen anwenden muss.

Wie ich schon vorher erwähnt habe, ist dieser Canon auch zugleich für eine Versetzung in die Gegenbewegung geeignet, und ich werde daher denselben ebenfalls mit seinen sechs verschiedenen Nachahmungen, nebst einigen seiner Umkehrungen in den Contrapunkt der Oktave und Duodecime notiren, wodurch man hernach die Zulässigkeit von dessen ferneren noch möglichen Combinationen leicht beurtheilen kann.

1. Canon in der Oberseptime.



## 2. In der Oberquarte.



## 3. In der Oberoktave.



## 4. In der Oberquinte.



## 5. In der Obersekunde.



## 6. In der Obersexta.





Der Kürze wegen notire ich wieder nur den ersten von diesen sechs Canons in seinen drei Umkehrungen.

### Versetzung des ersten Canons in den Contrapunkt der Oktave.

Canon in der Untersekunde.



Der Hauptsatz zwei Oktaven höher.



Die Nachahmung eine Oktave tiefer.

### Versetzung dieses Canons in den Contrapunkt der Duodecime.

Canon in der Untersekte.



Der Hauptsatz zwei Oktaven höher.



Die Nachahmung eine Duodecime tiefer.

### Versetzung dieses vorhergehenden Canons in den Contrapunkt der Oktave.

Canon in der Oberterze.



Die Nachahmung eine Oktave höher.



Der Hauptsatz zwei Oktaven tiefer.

Verfährt man nun mit den fünf andern in die Gegenbewegung versetzten Canons ebenso, und kehrt jeden derselben in die Oktave, Duodecime, und dann wieder in die Oktave um, so entsteht

- 1) durch die Umkehrung des zweiten Canons: noch ein Canon in der Unterquinte, Untersekunde und Oberseptime;
- 2) durch die Umkehrung des dritten Canons: noch ein Canon in der Unteroktave, Unterquinte und Oberquarte;
- 3) durch die Umkehrung des vierten Canons: noch ein Canon in der Unterquarte, Unteroktave und Oberoktave;
- 4) durch die Umkehrung des fünften Canons: noch ein Canon in der Unterseptime, Unterquarte und Oberquinte, und
- 5) durch die Umkehrung des sechsten Canons: noch ein Canon in der Unterterze, Unterseptime und Obersekunde, welches abermals 24 Canons sind.

Da in diesen sämtlichen Beispielen keine dissonirenden Bindungen vorkommen, und die darin enthaltenen Durchgänge überhaupt nur consonirender Art sind, so können dieselben auch ebensowohl mit der ersten als zweiten Hälfte eines jeden von ihren sieben Takten angefangen werden, wodurch aus jedem dieser Canons noch 13 weitere Combinationen hervorgehen. Ich notire Indessen wieder nur die 13 rhythmischen Veränderungen des als erstes Beispiel gegebenen Hauptcanons und die von dessen Gegenbewegung.

### Der Hauptcanon mit seinen 13 rhythmischen und metrischen Umgestaltungen.

1. Siebenmal mit der ersten Note eines jeden Taktes anfangend.



2.



3.

4.

5.

6.

7.

8. Siebenmal mit der zweiten Hälfte eines Taktes im Niederschlage anfangend.

NB. NB. NB.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

Das NB. im ersten, zweiten und siebenden Takte des achten Canons weist darauf hin: dass hier anstatt der halben Noten f, h und c Viertel gesetzt wurden, um bei allen Takteintritten der nachahmenden Stimme so viel wie möglich die Viertelbewegung festzuhalten.

### Die Gegenbewegung des Hauptcanons mit seinen 13 rhythmischen und metrischen Umgestaltungen.

1. Siebenmal mit der ersten Note eines jeden Taktes anfangend.

2.

3.

4.



5.



6.



7.



8. Siebenmal mit der zweiten Hälfte eines jeden Taktes im Niederschlage anfangend.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



Dem Vorhergehenden nach, können bei jedem von diesen 28 Canons die Eintritte der nachahmenden Stimme vom zweiten bis zum siebenten Takte geschehen, und bei jeder Eintrittsweise die Nachahmung in die Oktave, Duodecime, und diese letztere wieder in die Oktave umgekehrt werden, (was vorhin bei dem ersten Canon gezeigt wurde) wodurch jeder Canon für sich allein genommen in 24 Gestalten erscheint.

Es entstehen sonach aus dem zuerstnotirten gemeinschaftlichen Hauptcanon 28 mal 24 oder: 672 unterschiedene unendliche Canons. Wollte man diese sämtlichen 672 Canons auch noch im Aufschlage anfangend notiren, so würde ihre Zahl verdoppelt, und also 1344 Canons daraus hervorgehen; ich glaube aber, dass sich der Leser schon mit den beispielsweise hier angeführten begnügen wird.

Die Construction von diesem als von dem vorhergezeigten polymorphischen Hauptcanon war nur für zwei Stimmen berechnet, und es konnten daher auch alle Combinationen, welche aus denselben entsprangen, nur zweistimmig sein. Entwirft man hingegen in dieser Absicht einen mehrstimmigen Canon, so erwächst dadurch meistens der Vortheil, dass dessen Stimmen verringert, und also zum Beispiel aus einem vierstimmigen Canon auch drei- oder zweistimmige Canons gebildet werden können.

Der jetzt folgende bereits schon als sechs- und achtstimmig vorgekommene Canon ist von dieser Art. Ich werde aber denselben hauptsächlich nur zweistimmig notiren, und dabei auf die daraus entspringenden mehrstimmigen Canons hinweisen; zum Beispiel:

# Der Hauptcanon mit vier verschiedenen Eintrittsarten seiner nachahmenden Stimme.

1. 2.

3. 4.

Der erste und zweite von diesen vier Canons kann auch dreistimmig, der dritte und vierte aber drei- vier- fünf- und sechsstimmig ausgeübt und ausserdem auch als zweistimmiger Canon in die Ober- oder Unteroktave umgekehrt werden, wodurch noch vierzehn andere (also im Ganzen achtzehn) unendliche Canons daraus hervorgehen. Dieselben Zergliederungen finden auch bei den folgenden Canons, welche sich nur durch die Veränderung ihres Anfangs von den vorhergehenden unterscheiden, statt.

**Anmerkung.** Wer sich von der Mehrstimmigkeit dieser Canons überzeugen will, darf nur die andern als noch zulässig angegebenen Stimmen in derselben Entfernung von einander eintreten lassen, in welcher die zweite Stimme zur ersten steht.

5. Derselbe Canon mit dem zweiten Takte anfangend.

6.

7.

8.

9. Mit der zweiten Hälfte des ersten Taktes im Niederschlage anfangend. 10.

11.

12.

13. Der Hauptcanon im Aufschlage anfangend.

14.

12\*

15. 16.

17. Veränderter Anfang des vorhergehenden Canons. 18.

19. 20.

21. Item. 22.

23. 24.

Dieselben achtzehn theils zwei- drei- vier- fünf- und sechsstimmigen Versetzungen, welche bei den vier ersten Canons nachgewiesen wurden, können auch mit allen andern vorstehenden, blos in ihrem Anfang unterschiedenen Canons vorgenommen werden, wodurch vorerst 6 mal 18 oder: 108 Canons entstehen.

Da nun diese sämtlichen Canons auch eine Versetzung in die Gegenbewegung gestatten, (weil der Hauptcanon keine dissonirende Bindung enthält) so beläuft sich ihre Anzahl mit den vorhergehenden 108 auf 216, wovon ich jedoch nur den Hauptcanon mit seinen vier verschiedenen Eintrittsweisen der nachahmenden Stimme notire.

1. 2.

3. 4.

Eine weitere Vervielfältigung dieses Satzes wird erzielt, wenn man darin die gerade Bewegung mit der Gegenbewegung verbindet, was ebenfalls von zwei bis zu sechs Stimmen geschehen kann.

Ich setze aber dieselben wieder nur mit den mannigfachen Eintritten welche sich durch zwei Stimmen ergeben, her,

1. 2.

3. 4.

5. 6.

7. 8.

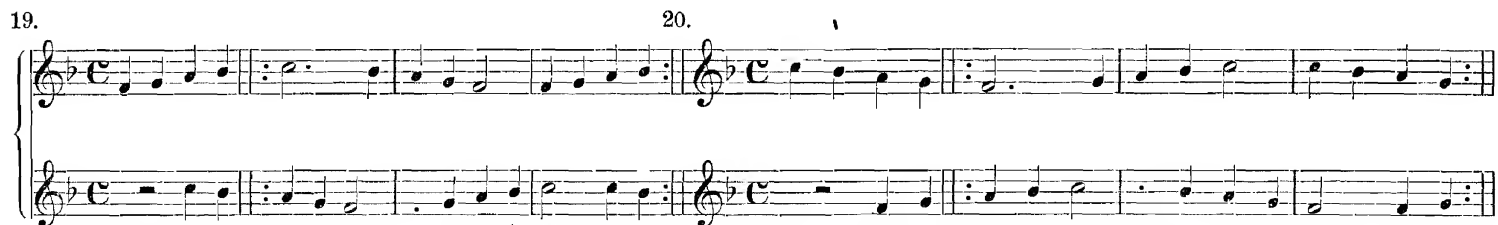
9. 10.

Mit der zweiten Hälfte des ersten Taktes im Niederschlage anfangend.

11. 12.

13. 14.

15. 16.



Meiner vorhin gemachten Bemerkung nach kann jeder von diesen zwanzig Canons auch drei- vier- fünf- und sechsstimmig ausgeübt werden, und es sind sonach in jedem zugleich noch vier andere, mehrstimmigere enthalten, was insgesamt 5 mal 20, also 100 Canons in der Gegenbewegung macht.

Wegen der Aufnotirung der mehr als dreistimmigen Canons dieser Gattung ist zu bemerken: dass im neunten und zehnten, und ebenso im neunzehnten und zwanzigsten Canon, wo die Nachahmung im Aufschlage geschieht, der Eintritt der vierten, fünften und sechsten Stimme um einen halben Takt verzögert werden muss. Werden indessen diese zwanzig Canons auch im Aufschlage anfangend notirt, so entstehen aus denselben noch hundert fernere Combinationen.

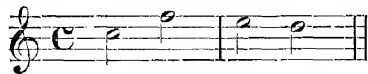
Endlich kann dieser Canon auch um einen Takt verlängert und infolge dessen mit sieben und acht Stimmen ausgeführt werden, wovon ich hier jedoch nur die Hauptstimme und deren verschiedene Anfangsarten heretze.



Bei allen diesen Canons tritt eine Stimme nach der andern um einen halben Takt später ein, und weil dieses mit sieben oder acht Stimmen stattfinden kann, so entstehen dadurch zwölf sieben- und zwölf achsstimmige Canons. Lässt man aber die Stimmen einen ganzen Takt später nach einander eintreten, so können die vier letzten auch in der Gegenbewegung gesetzt werden, auf welche Weise noch zwölf achsstimmige Canons, mit vier Stimmen in der geraden Bewegung und mit vier Stimmen in der Gegenbewegung zum Vorscheine kommen, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man die Aufnotirung der sämtlichen Stimmen mit einem derselben nach der hier angegebenen Ordnungsfolge vornimmt.

Dieser Canon lässt sonach 452 verschiedene Auflösungen zu; nämlich: durch seine rhythmischen und metrischen Umgestaltungen und Versetzungen mit allen Stimmen in die Gegenbewegung: 216. Durch die Notirung der Stimmen in entgegengesetzter Richtung: 200, welche wie die vorhergehenden theils zwei- drei- vier- fünf- und sechsstimmig sind, und dann noch durch dessen Verlängerung um einen Takt 36 theils sieben- und achsstimmige Auflösungen.

Als letztes Beispiel soll nun noch ein mehrstimmiger Canon dieser Art folgen, welcher ausser den Nachahmungen auf verschiedenen Tonstufen, eine Versetzung in die Gegenbewegung, rückgängige Bewegung, rückgängige Gegenbewegung, und zugleich auch eine solche in die Vergrößerung und vergrößerte Gegenbewegung zulässt. Das Motiv von diesem Canon ist sehr kurz und einfach; denn es besteht nur aus vier Tönen; nämlich:



die jedenfalls in dieser Aufeinanderfolge schon oft im Gebrauche gewesen sind, ohne dass man im Entferntesten daran gedacht haben wird, wie mannigfach dieselben zur Bildung von theils zwei- drei- und vierstimmigen imitatorischen Combinationen benützt werden können.



Damit der Leser einen klaren Ueberblick von den nachher in Anwendung gebrachten Versetzungen dieses Motivs erhält, so notire ich dieselben vorerst nur einstimmig.

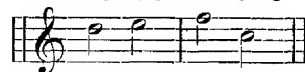
1. Normalbewegung.



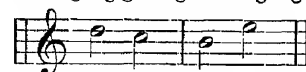
2. Gegenbewegung.



3. Rückgängige Bewegung.



4. Rückgängige Gegenbewegung.



Durch die veränderte rhythmische Stellung des ersten und zweiten Motivs entstehen noch folgende Versetzungen:

5. Rhythmische Versetzungen des ersten Motivs.



10. Rhythmische Versetzungen des zweiten Motivs.



Eine ähnliche rhythmische Versetzung mit den beiden rückgängigen Bewegungen würde keine ändern als die hier stehenden Motive zur Folge haben, weshalb dieselbe unterbleibt. Indessen können aber aus jedem von diesen vierzehn Motiven zwei- drei- und vierstimmige unendliche Canons mit verschiedener Eintrittsweise der nachahmenden Stimme gebildet werden, wovon ich jedoch nur die, so aus den vier ersten Motiven hervorgehen aufnotire, indem es sich alsdann von selbst versteht, dass man mit den übrigen zehn ebenso verfahren kann. Hier folgen nun zuerst die zweistimmigen Canons.

1. Der Hauptcanon in der Normalbewegung. 2.



5. In der strengen Gegenbewegung. 6.



8. In der rückgängigen Bewegung. 9.



11. In der rückgängigen Gegenbewegung. 12.



Diese vierzehn Canons können auch umgekehrt werden; ausserdem kann man den ersten, fünften, achten und elften auch als Canon im Einklange, den zweiten, siebenten, zehnten und zwölften als Canon in der Obersekunde, und den dritten, sechsten, neunten und dreizehnten als Canon in der Untersekunde notiren, was demnach schon 40 Canons sind.

Nimmt man nun mit den zehn vorher angegebenen rhythmischen Veränderungen der zwei ersten Hauptmotive, die hier gezeigten Versetzungen in ähnlicher Weise vor, so erhält man durch die fünf ersten noch 55, und durch die fünf andern noch 50 fernere Canons, welche mit den bereits nachgewiesenen 40 zusammengerechnet: 145 ausmachen.

Bei allen diesen 145 Canons folgt die Nachahmung in derselben Bewegung in welcher die Hauptstimme anfängt; da dies jedoch auch ebensowohl in verschiedenen Bewegungen stattfinden kann, so entstehen noch folgende zweistimmige Canons.

### Der Hauptsatz in der Normalbewegung und die Nachahmung in der Gegenbewegung.

1. 2. 3.

4.

5. 6. 7.

8.

### Der Hauptsatz in der Gegenbewegung und die Nachahmung in der geraden Bewegung.

9. 10. 11.

12.

13. 14. 15.

16.

17. 18. 19.

Der Hauptsatz in der Normalbewegung und die Nachahmung in der rückgängigen Bewegung.

20. 21.

22. 23. 24.

Der Hauptsatz in der rückgängigen Bewegung und die Nachahmung in der Normalbewegung.

25. 26.

27. 28. 29.

Der Hauptsatz in der rückgängigen Gegenbewegung und die Nachahmung in der Normalbewegung.

30. 31.

Der Hauptsatz in der Gegenbewegung und die Nachahmung in der rückgängigen Bewegung.

32. 33. 34.

35. 36.

Der Hauptsatz in der rückgängigen Bewegung und die Nachahmung in der Gegenbewegung.

37. 38. 39.

40. 41.

Der Hauptsatz in der rückgängigen Gegenbewegung und die Nachahmung in der Gegenbewegung.

42. 43. 44.

45. 46.

In diesen 46 Canons sind — da dieselben sämtlich im Contrapunkte der Oktave stehen und deshalb auch umgekehrt werden können — zugleich noch andere 46 enthalten, welches also mit den früheren 145 die Gesamtzahl von 237 zweistimmigen unendlichen Canons gibt.

Wegen den in manchen von diesen Canons vorkommenden verdeckten Oktaven habe ich zu bemerken, dass sich dieselben durch eine hinzugefügte freie Stimme leicht verbessern lassen.

Die Zergliederung dieses Canons mit drei Stimmen lässt schon voraussichtlich eine noch grössere Mannigfaltigkeit in Betreff der Nachahmungen und der Vereinigung von verschiedenartigen Bewegungen erwarten; soll indessen deren Wiederholung ohne Pause geschehen, (wie vorher bei den zweistimmigen Canons) dann muss ihr Hauptmotiv um einen Takt verlängert werden; eine Freiheit, die man sich ohne Bedenken erlauben kann, indem dieselbe keinen wesentlichen Einfluss auf dessen charakteristische Merkmale ausübt.

Ich notire sonach wieder zuerst den Hauptcanon, welcher, da er im dreifachen Contrapunkte steht, eine sechsmal veränderte Eintrittsweise der drei Stimmen zulässt; zum Beispiel:

1.  2. 

3.  4. 

5.  6. 

Da dieser Canon nun sechs verschiedene Töne enthält, und mit jedem Tone desselben 6 mal im Nieder- und 6 mal im Aufschlage angefangen werden kann, so entstehen schon allein hierdurch 6 mal 12, also 72 Versetzungen. Dazu sind jedoch noch 12 Notationen im Einklange zu rechnen, wodurch sich deren Zahl auf 84 beläuft.

Nun folgen noch einige Canons dieser Art mit veränderter Eintrittsweise der nachahmenden Stimmen, wovon ich aber jedesmal nur den ersten derselben ganz ausschreiben werde.

1.  2. 

3.  4. 

5.  6. 

Auch jeder von diesen zwölf Canons kann sowohl 6 mal im Nieder- als 6 mal im Aufschlage angefangen werden, wodurch 144 fernere Veränderungen aus diesem Satze aufspringen. Hier folgen nun noch einige Canons, in welchen die zwei nachahmenden Stimmen zu gleicher Zeit eintreten.

Die vier letzten Canons ausgenommen, können alle andern mit ihren drei Stimmen in die strenge Gegenbewegung versetzt werden; wobei man jedoch auch zugleich den Diskant in den Bass, und den Bass in den Diskant umkehren muss. Um nicht ohne Grund weitläufig zu werden, gebe ich von jeder Art nur ein Beispiel an, nach welchem es alsdann nicht schwer ist, die daraus hervorgehenden Versetzungen zu beurtheilen.

#### Mit den drei Stimmen in der Gegenbewegung.

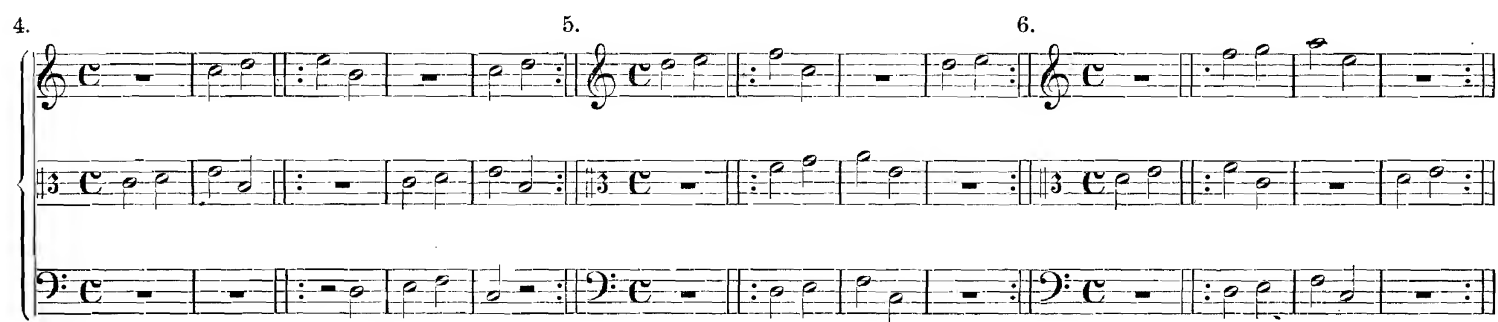


Auch hier können einige Combinationen mit den zwei untersten Stimmen in Terzen stattfinden; zum Beispiel:



Die jetzt kommenden Canons in der rückgängigen Bewegung und in der rückgängigen Gegenbewegung können nur vermitteltst einer Zwischenpause wiederholt werden; ausserdem kann man dieselben auch nur versetzen, oder allenfalls auch noch mit ihrem ersten Tone im Aufschlage anfangen; denn mit dem zweiten, dritten oder vierten Tone anfangend, würden bei denselben die nämlichen Motive zum Vorscheine kommen, welche schon in den weiter oben angeführten rhythmischen Veränderungen dieses Canons enthalten sind.

### Mit den drei Stimmen in der rückgängigen Bewegung.



## In der rückgängigen Gegenbewegung.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

Sowohl jeder von den vier ersten Canons in der rückgängigen Bewegung, als auch jeder von den vier ersten in der rückgängigen Gegenbewegung lässt sechs Versetzungen zu, wodurch mit dem fünften und sechsten dieser beiden Arten 52 Canons entstehen. Notirt man indessen dieselben auch noch im Aufschlage anfangend, so sind es deren 104.

Durch die Anwendung von Nachahmungen in einer andern Bewegung entspringen aus diesem Motive noch nachstehende dreistimmige Canons, die ich jedoch wieder ohne ihre Versetzungen notire.

## Mit Nachahmungen in der Gegenbewegung.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8. 9.



10. 11. 12.

Musical notation for measures 10-12. Measure 10: Treble clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter. Bass clef, C3 quarter, D3 quarter, E3 quarter, F3 quarter. Measure 11: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter, C4 quarter. Measure 12: Treble clef, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter. Bass clef, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter.

13. 14. 15.

Musical notation for measures 13-15. Measure 13: Treble clef, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter. Bass clef, A3 quarter, B3 quarter, C4 quarter, D4 quarter. Measure 14: Treble clef, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter. Bass clef, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter. Measure 15: Treble clef, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter. Bass clef, B3 quarter, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter.

16. 17. 18.

Musical notation for measures 16-18. Measure 16: Treble clef, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter. Bass clef, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Measure 17: Treble clef, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter. Bass clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter. Measure 18: Treble clef, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter, C4 quarter.

19.

Musical notation for measure 19. Treble clef, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter. Bass clef, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter.

Mit Nachahmungen in der rückgängigen Bewegung.

20. 21. 22.

Musical notation for measures 20-22. Measure 20: Treble clef, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter. Bass clef, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter. Measure 21: Treble clef, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter. Bass clef, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Measure 22: Treble clef, G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter. Bass clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter.

23. 24. 25.

Musical notation for measures 23-25. Measure 23: Treble clef, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter. Bass clef, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter. Measure 24: Treble clef, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter. Bass clef, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter. Measure 25: Treble clef, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter. Bass clef, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter.

26. 27.

Mit der ersten Nachahmung in der Gegenbewegung und mit der zweiten in der rückgängigen Bewegung.

28. 29.

Mit Nachahmungen in der rückgängigen Bewegung und in der rückgängigen Gegenbewegung.

30. 31.

32.

Der zweite von diesen drei Canons beginnt mit der rückgängigen Bewegung und der dritte mit der rückgängigen Gegenbewegung, während die Nachahmung mit der Normalbewegung zuletzt geschieht.

In jedem von den jetzt noch folgenden sechs Canons sind gleichfalls drei verschiedene Bewegungen enthalten.

33. 34. 35.



Aus diesen 38 Canons können theils durch ihre vier- oder sechsmalige Versetzung, und theils dadurch, dass man dieselben im Aufschlage anfangend notirt, 392 Combinationen hervorgebracht werden, welches mit Hinzuziehung aller vorherigen dreistimmigen Canons 952 gibt; nämlich:

Canons mit allen Stimmen in der Normalbewegung . . . . .	228,
Canons mit allen Stimmen in der Gegenbewegung . . . . .	228,
Canons mit allen Stimmen in der rückgängigen Bewegung . . . . .	52,
Canons mit allen Stimmen in der rückgängigen Gegenbewegung . . . . .	52,
Canons mit Nachahmungen in der Gegenbewegung . . . . .	208,
Canons mit Nachahmungen in verschiedenen Bewegungen . . . . .	184,
	<u>952.</u>

Noch ist nun auch die mannigfache Umgestaltung dieses Canons mit vier Stimmen kennen zu lernen, von welchen ich jedoch ebenfalls nur die Grundformen aufnotire, die aus denselben entspringenden Versetzungen (deren es oft sehr viele sind) aber nur angeben werde.

Als Canon in der Oktave (oder im Einklange) kann die Notation wieder nur auf nachstehende Art, nämlich durch die Verlängerung des ursprünglichen Hauptmotivs, und noch ausserdem vor dessen Wiederholung durch eine halbe Takt-pause geschehen; zum Beispiel:



Ebenso verhält es sich auch bei der Versetzung dieses Canons mit allen Stimmen in die Gegenbewegung.



Sowohl dieser als der erste Canon steht im vierfachen Contrapunkte, und beide können demnach 24 mal versetzt werden. Ferner kann man dieselben auch 24 mal im Aufschlage anfangen, und 2 mal im Einklange notiren, auf welche Weise mit jedem derselben 50 Combinationen möglich sind.

Ohne Pause und ohne Verlängerung seines Hauptmotivs lässt sich übrigens der erste Canon auch auf nachstehende Art ausführen:



oder auch mit der Syncopation anfangend:



Diese zwei Canons besitzen noch nebenbei die Eigenthümlichkeit: dass darin jede Stimme in dem dritten Zwischenraume ihres Systems beginnt.\*)

Liessen sich auch gleich noch manche andere vierstimmige Canons in einerlei Bewegung mit diesem Motive auf verschiedenen Tonstufen bilden, so unterbleiben dieselben doch schon deswegen: weil dabei (um wieder auf den Anfang zu kommen) sehr lange Zwischenpausen erforderlich wären, wodurch diese Notationen eigentlich doch mehr drei- oder zweistimmig als vierstimmig ausfielen, obschon vier Stimmen daran Theil nähmen.

Desto reichhaltiger werden sich aber dafür die vierstimmigen Combinationen dieses Motivs in verschiedenen Bewegungen zeigen; zum Beispiel:

Mit Nachahmungen in der Gegenbewegung.

1. 2.

3. 4.

\*) Der letzte von diesen Canons wurde schon auf Seite 27 (wiewohl in einer längeren Notengattung) als ein solches Beispiel angeführt.

5. 6.

Der erste und sechste von diesen Canons kann 24 mal, der zweite und vierte 18 mal, und der dritte und fünfte 12 mal versetzt werden, welches zusammen 108 verschiedene Notirungsarten gibt; fängt man dieselben auch im Aufschlage an, so vermehrt sich ihre Zahl bis auf 216.

In der Gegenbewegung und in der Normalbewegung.

1. 2.

3. 4.

In der rückgängigen Bewegung und in der Normalbewegung.

5. 6. 7.

8.

In der rückgängigen Gegenbewegung und in der Gegenbewegung.

9. 10.

In der rückgängigen Gegenbewegung und in der rückgängigen geraden Bewegung.

11.

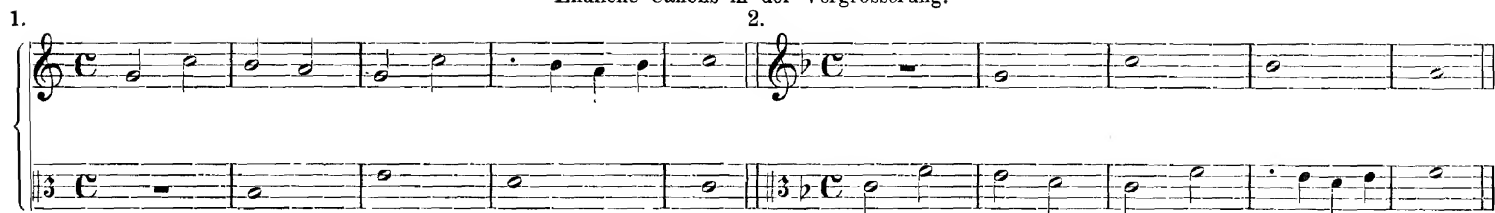
Mit allen Stimmen in der rückgängigen Gegenbewegung.

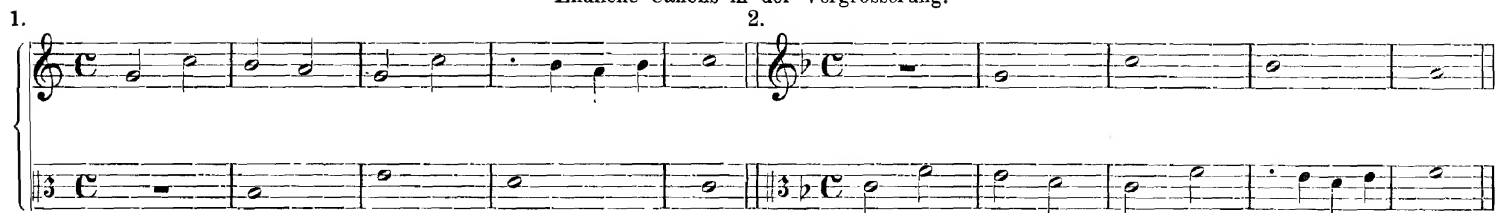
12. 13.

Von diesen dreizehn Canons lässt der erste, zweite, fünfte, sechste, neunte und elfte 24, und der dritte, vierte, siebente, achte und zehnte 12 Versetzungen seiner Stimmen zu, wodurch mit dem zwölften und dreizehnten 206 weitere vierstimmige Canons entstehen.

Die fernere polymorphische Eigenschaft dieses hier als canonische Grundlage gewählten Motivs wird sich an den jetzt noch folgenden verschiedenen Gattungen von Canons zur Genüge bethätigen; zum Beispiel:

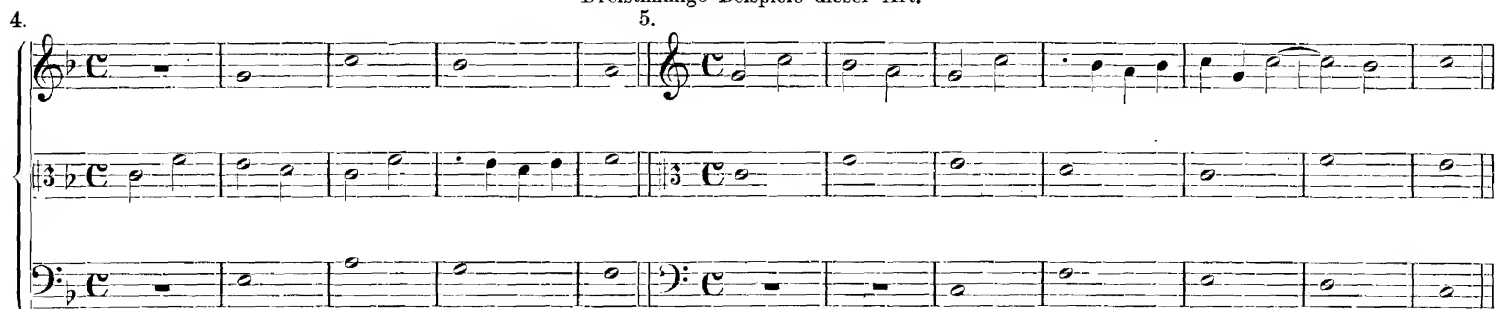
## Endliche Canons in der Vergrößerung.

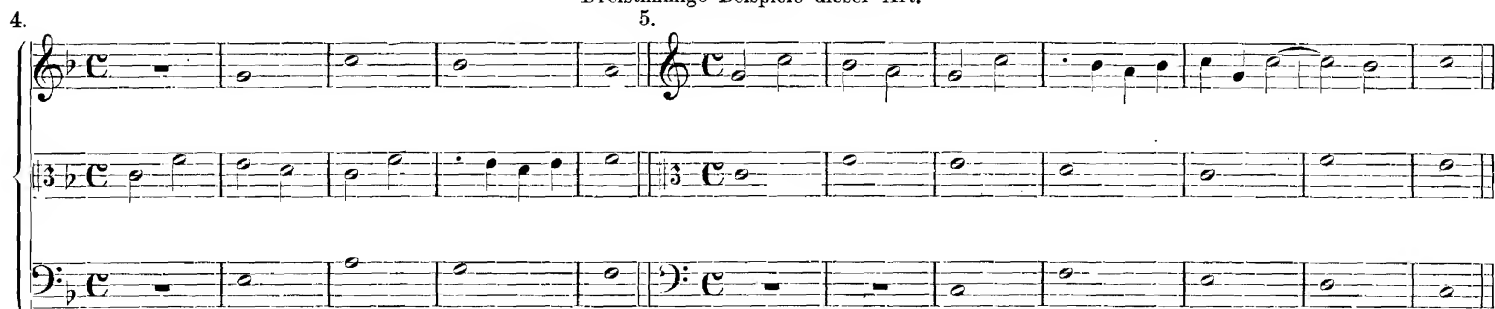
1. 

2. 

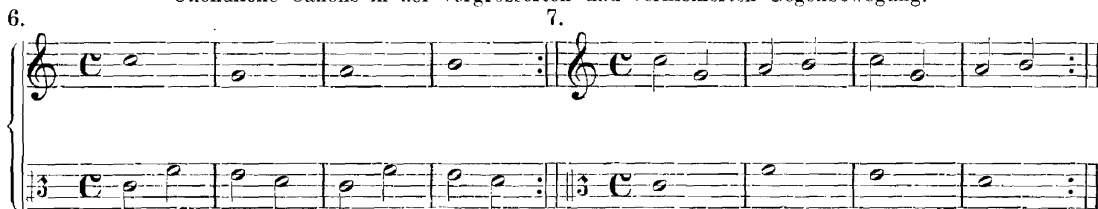
3. 

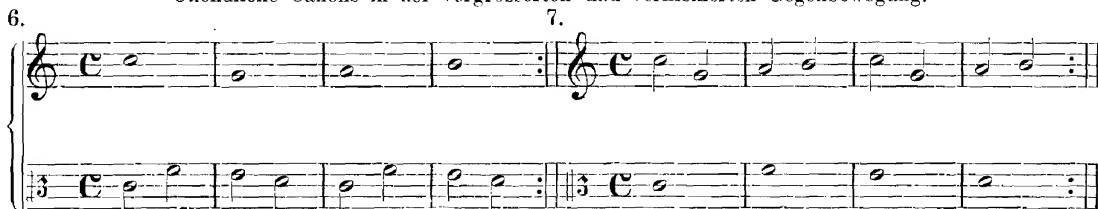
## Dreistimmige Beispiele dieser Art.

4. 

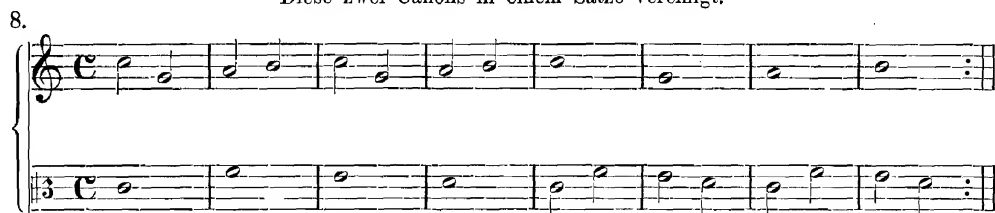
5. 

## Unendliche Canons in der vergrößerten und verkleinerten Gegenbewegung.

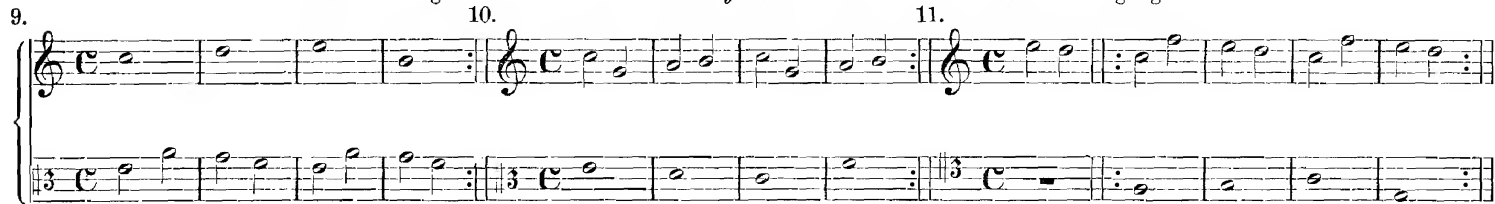
6. 

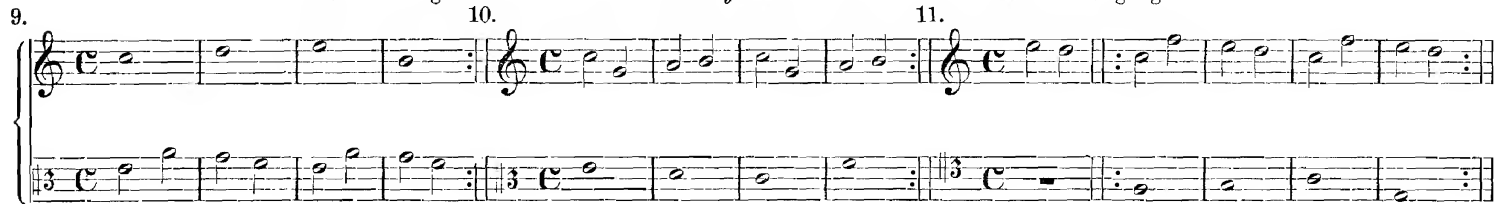
7. 

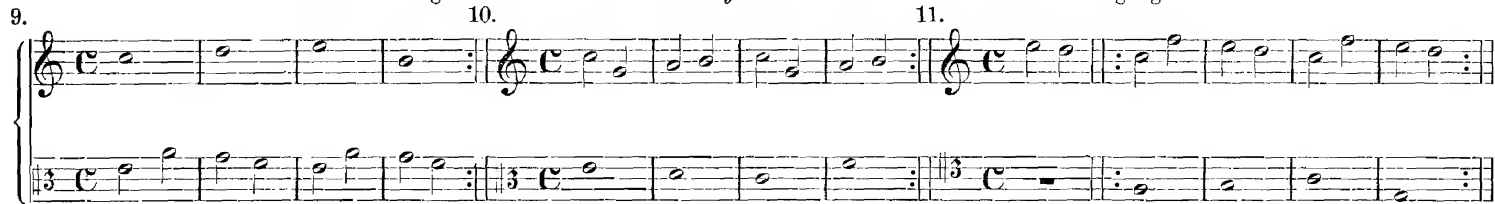
## Diese zwei Canons in einem Satze vereinigt.

8. 

## Von den folgenden sechs Canons enthält jeder ebenfalls zwei verschiedene Bewegungen.

9. 

10. 

11. 

12. 

## Endliche Canons in der Verkleinerung.

13. 14.

## Dreistimmige unendliche Canons in der Vergrößerung mit verschiedenen Bewegungen.

15. 16.

17. 18.

## Vierstimmige unendliche Canons in der Vergrößerung mit verschiedenen Bewegungen.

19. 20.

21. 22.

Alle die hier angeführten unendlichen Canons in der Vergrößerung könnten wohl auch als solche in der Verkleinerung, oder auch noch in anderer Weise notirt werden; ich lasse es aber mit diesen bewenden, und gebe dafür noch einige besondere Arten von rückgängigen Canons; zum Beispiel:



Mit zwei Stimmen im Violinschlüssel.

1. 2. 3.

4.

Im Violin- und Bassschlüssel.

5. 6.

7.

Im vierfachen rückgängigen Contrapunkt.

8.

Die nun noch folgenden vier Beispiele sollen zeigen, in wieferne dieses Motiv auch zur Bildung von Zirkelcanons und Doppelcanons benützt werden kann. Von den ersteren notire ich indessen nur einige Transpositionen, welche hinreichend sind, um daran die Art der Modulation zu erkennen.

1. Zirkelcanon in steigender Terzenprogression.

## 2. Zirkelcanon in fallender Terzenprogression.



## 1. Doppelcanon in einerlei Bewegung.



## 2. Doppelcanon in der Gegenbewegung.



Zieht man nun alle die bei jeder Gattung angegebenen zwei- drei- und vierstimmigen Canons zusammen, so ergibt sich die Summe von 1645 Canons, welche sämmtlich aus einem einzigen gemeinschaftlichen Motive entsprungen sind, nämlich: 237 zweistimmige, 952 dreistimmige, und 422 vierstimmige Canons, wozu noch 20 Canons in der Vergrößerung, 2 in der Verkleinerung, 8 Krebsgängige Canons, 2 Zirkelcanons und 2 Doppelcanons kommen.

Natürlich könnte die Zahl dieser Canons noch vermehrt werden, wenn man zum Beispiel die unendlichen Canons in der Vergrößerung auch als solche in der Verkleinerung notiren, und ausserdem nicht allein von diesen, sondern auch von allen Krebsgängigen Canons, Zirkel- und Doppelcanons die möglichen Umkehrungen und Versetzungen vornehmen wollte. Hauptsächlich kommt es aber bei einem polymorphischen Canon darauf an, seine vielfache Umgestaltung nachzuweisen, und dass dies mit den hier gezeigten polymorphischen Canons geschehen ist, glaube ich hinlänglich dargethan zu haben, selbst wenn man alle Vervielfältigungen, welche durch ihre Versetzungen und rhythmischen Veränderungen hervorgebracht wurden, davon abgehen lässt.

Wer sich für diese Art von Canons interessirt, der kann im zweiten Theile von Marpurg's Abhandlung von der Fuge, und im dritten Theile von André's Lehrbuch der Tonsetzkunst weiteren Aufschluss finden, wo unter andern bemerkenswerthen Beispielen besonders ein polymorphischer Canon von Kapellmeister Stötzl (geb. 1690) hervorzuheben ist, über welchen dieser selbst einen vollständigen Tractat schrieb

## 12.

## Von dem Räthselcanon.

Wenn man bei der einzeligen Notirung eines Canons weder die Anzahl der daran theilnehmenden Stimmen, noch die Tonstufen, und an welcher Stelle dieselben eintreten sollen angegeben findet, und dabei auch wohl erst noch dessen Taktart oder Gattung — ob nämlich die Nachahmungen in der geraden Bewegung, Gegenbewegung, in der Vergrößerung oder rückgängigen Bewegung zu geschehen haben — errathen werden muss, so ist es ein Räthselcanon.

Für den, der sich in der canonischen Schreibart die nöthigen Kenntnisse erworben hat, bedarf es also keiner besonderen Uebung einen Räthselcanon zu machen; denn in Absicht Dieses braucht man nur die Hauptstimme von irgend einem Canon ohne Angabe seiner inneren Beschaffenheit zu notiren, so wird derselbe sogleich zu einem Räthselcanon, weil dann das Auffinden seiner übrigen Stimmen einem Andern überlassen bleibt.

Einen Räthselcanon ganz in dem Sinne seines Verfassers aufzulösen, hat daher oft mehr Schwierigkeit, als einen solchen zur Auflösung vorzulegen, indem das letztere schon bei einer theilweisen Kenntniss dieser Musikgattung geschehen kann, während man zum ersteren dieselbe völlig in seiner Gewalt haben muss; besonders wenn es sich um die Auflösung eines Canons von complicirter Art handelt. Es ist also weder nöthig noch zweckmässig die Auflösung eines solchen Canons durch Ueberschriften oder Notationen welche mit dessen Construction im Widerspruche stehen, zu erschweren, sondern man soll vielmehr (wie überhaupt bei einem Räthsel) Alles vermeiden, was den die Auflösung

Suchenden von der richtigen Spur ableiten kann, und nur Zeichen oder Merkmale dabei anwenden, die irgend einen Bezug auf dessen Gattung haben, oder dieselbe wenigstens vermuthen lassen. So hat zum Beispiel J. S. Bach einen dreifachen Canon in der Gegenbewegung (welcher sich unter seinem Portrait befindet) im Jahre 1747 den Mitgliedern der zu dieser Zeit in Leipzig existirenden „Societät der musikalischen Wissenschaften“ in nachstehender Weise vorgelegt:

Canon a 6 voci di J. S. Bach.



Bach hat also von diesem Canon nur die Gattung, aber weder die Tonstufen auf welchen die drei andern Stimmen einzutreten haben, noch dass dies in der Gegenbewegung stattfinden soll, angezeigt, wodurch dessen Notation in einem räthselhaften Gewande erscheint. Für Diejenigen, welchen die Auflösung dieses Canons noch nicht bekannt ist, will ich dieselbe hierhersetzen.



Wie man sieht, gehört dieser Canon schon zu den ungewöhnlicheren Arten, aber demohngeachtet ist derselbe nicht so schwer aufzulösen, wie manche andere Räthselcanons von einfacherer Construction, bei welchen nicht nur die Gattung, sondern auch zuweilen die Tonschlüssel, die Taktart und die Zahl ihrer Stimmen verschwiegen wird, und es kann deshalb für Diejenigen, welche sich noch nicht mit der Auflösung von Räthselcanons befasst haben nur nützlich sein, wenn ich denselben hierüber durch nachstehende Bemerkungen einige Vortheile an die Hand zu geben suche.

Ist bei einem derartigen Canon weiter nichts als die Melodie, und also weder ein Tonschlüssel noch die Taktart angegeben, so hat man vor Allem erst diese beiden sehr wesentliche Bestandtheile in Richtigkeit zu bringen. In Betreff des Tonschlüssels wählt man zunächst denjenigen, mit welchem der Canon die natürlichste Stimmenlage und den besten Gesang bildet; doch wird es sich öfter erst in der Folge zeigen (wenn nämlich die andern dazugehörigen Stimmen aufgefunden sind) ob man den rechten Schlüssel gewählt hat.

Weniger Schwierigkeit veranlasst die Auffindung der richtigen Taktart; denn diese gibt sich leicht durch ihre Metrik kund. Doch auch hier wird es sich manchmal ereignen, dass man vorher nicht genau weis, ob ein Canon im 3/4- oder im 4/4-Takt stehen soll; denn wenn zum Beispiel in dessen Melodie der Werth von zwölf Vierteln enthalten ist, so können damit ebensowohl drei 4/4-Takte als vier 3/4-Takte verstanden werden, worüber man gleichfalls erst durch das Auffinden der nachahmenden Stimmen Gewissheit erlangt.

Hat man sich nun vorläufig für einen Schlüssel und eine Taktart entschieden, (im Falle nämlich beide nicht schon angezeigt sind) dann sucht man auch die Gattung des in Frage stehenden Canons zu ergründen, was natürlich ebenfalls nur muthmasslich sein kann, weil es auch in diesem Punkte nicht selten die Absicht des Verfassers ist, die Construction des Canons unter einer andern Form zu verbergen. Man fängt daher seine Untersuchungen allemal am besten mit der

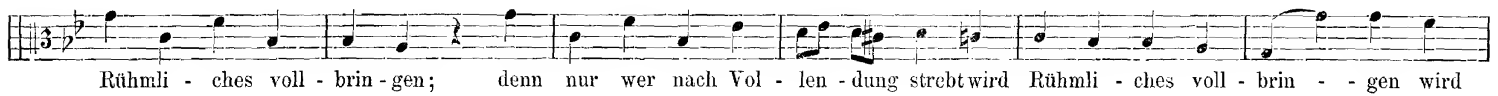
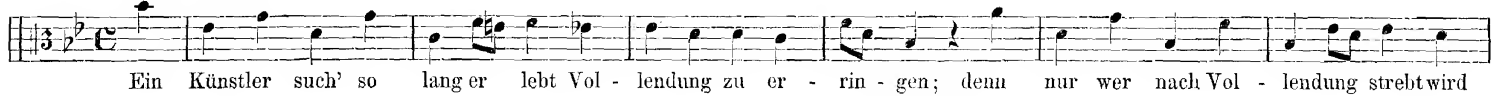
gewöhnlichen Nachahmung (also mit derjenigen in der geraden Bewegung) an, und wenn sich diese auf keiner der sieben Tonstufen anwenden lässt, dann versucht man es in derselben Weise mit der Nachahmung in der Gegenbewegung, rückgängigen Bewegung, rückgängigen Gegenbewegung, in der Vergrößerung oder vergrößerten Gegenbewegung u. s. w. Selbstverständlich müssen diese Untersuchungen unermüdlich fortgesetzt werden, und zwar so lange, bis man irgend eine harmonisch-richtige Nachahmung zu dem vorliegenden Motive findet; denn durch diese erhält man einen sicheren Anhaltspunkt, nach welchem es alsdann schon weniger schwer zu ermitteln ist, ob der Canon nur zwei- oder mehrstimmig, sowie: ob er endlich oder unendlich sein soll. — Dies ist indessen Alles, was als Anleitung zur Auflösung eines Räthselcanons allenfalls gesagt werden kann; das Weitere muss daher dem eigenen Nachdenken überlassen bleiben, indem es ohnehin eine vergebliche Mühe wäre, alle Zweifel, welche während der Untersuchung eines solchen Canons entstehen können, schon im Voraus beseitigen zu wollen. Um jedoch auch eine mehr praktische Anleitung hierüber zu geben, will ich nun verschiedene — aus diesem und dem vorhergehenden Bande bereits schon bekannte — Canons in nicht sehr verschlossener Gestalt als Räthselcanons notiren, und nachher auf die Eigenthümlichkeit der Notirungsart eines jeden aufmerksam machen, damit der Schüler befähigt wird, seinen Scharfsinn im Errathen alsdann auch an schwierigeren Aufgaben dieser Gattung zu erproben.

1. Canon in der Oktave.



Die Auflösung dieses Canons unterliegt keiner Schwierigkeit; denn durch die Tonlage in welcher derselbe steht, gibt sich sogleich kund, dass hier nur eine Nachahmung in der Unteroktave (also im Tenor) verstanden werden kann; ausserdem sieht man auch an dessen Melodie, dass es ein unendlicher Canon ist, weil dieselbe keinen bestimmten Abschluss hat, und es wurde sonach bei seiner Notation nur die Stelle, wo die zweite Stimme eintreten soll, verschwiegen.

2. Canon alla Duodecima.



Dass bei diesem Canon eine zweifache Nachahmung stattfinden soll, (nämlich das eine Mal darüber und das andere Mal darunter) geht aus dessen Ueberschrift deutlich hervor, und es ist daher für Diejenigen, die den Contrapunkt der Duodecime kennen, nicht schwer zu errathen, zu welcher Zeit, und auf welchen Tonstufen diese beiden Nachahmungen einzutreten haben.

Ueber den Text, welcher diesem und dem vorhergehenden Canon zu Grunde liegt ist zu bemerken, dass er schon von Anfang dafür bestimmt war, und früher nur hinweggelassen wurde, weil es damals mehr darauf ankam, die harmonische Beschaffenheit als die sonstigen Eigenschaften eines Canons zu zeigen.



Durch die Angabe von zwei verschiedenen Taktarten ist es ausser Zweifel, dass man hier einen Canon in der Vergrößerung vor sich sieht.



Auch hier findet eine Nachahmung in der Vergrößerung statt. Der umgekehrte Bass-Schlüssel soll dabei vermuthen lassen, dass dieselbe in der Gegenbewegung zu geschehen hat.

Wer die richtige Auflösung von diesen vier Canons gefunden zu haben glaubt, der kann (um sich davon zu überzeugen) alsdann ihre frühere Notirung aufsuchen. Der erste, dritte und vierte Canon befindet sich in diesem, der zweite aber im vorhergehenden Bande.

Ich lege nun dem Schüler zuerst noch zwei zweistimmige Canons von anderer Art, und hernach aber auch noch einen vierstimmigen Canon zu seiner Uebung im Errathen vor.

5. à 2.



Der Tenorschlüssel, welcher durch die Umkehrung des Notenblattes bei diesem Satze sichtbar wird, lässt sogleich einen Canon in der rückgängigen Gegenbewegung erkennen, der in vorliegender Notirungsart leicht aufzulösen ist.

6. à 2.



Obschon man auch bei diesem Canon keinen Augenblick im Zweifel bleibt, dass er zu den rückgängigen Gattungen gehört, so mögte doch dessen eigentliche Construction für einen in dieser Schreibart nicht sehr Bewanderten schwer zu errathen sein. Derselbe ist nämlich für den Violin- und Altschlüssel mit einer Nachahmung in der Gegenbewegung entworfen, und zwar so: dass er wie der vorhergehende Canon, in einem Systeme notirt, vor- und rückwärts ausgeübt werden kann.

7.



Wie ich mei-ne Zeit ver-than, zeigt die-ser Ca-non deut-lich an.

Bei diesem Canon (dessen Text — beiläufig gesagt — einem Motto von Göthe nachgebildet ist) findet man wohl die Tonart, und durch die vier verschiedenen Schlüssel auch zugleich die Zahl der Stimmen, ausserdem aber weder den Eintritt derselben, noch die Taktart angegeben. Hinsichtlich dieser letzteren wird man indessen am ersten auf den 4/4-Takt schliessen, welches auch der rechte ist.

Die verkehrt gestellten Schlüssel und Vorzeichnung auf der rechten Seite des Systems weisen hier nicht etwa auf eine rückgängige Bewegung hin, sondern vielmehr: dass dieser Canon mit seinen vier Stimmen umgekehrt und in die Gegenbewegung versetzt werden soll. Der Mezzosopran- und der Baritonschlüssel, welche man auf der vorderen Seite des Systems angegeben findet, wurden deshalb gewählt, um jede der vier Stimmen auf der dritten Linie anfangen lassen zu können. Aus diesem Grunde musste auch bei der Umkehrung und Versetzung dieses Canons in die Gegenbewegung seine Vorzeichnung um zwei Kreuze vermehrt werden, weil nämlich auch hier jede Stimme auf der dritten Linie anfangen soll; wodurch aber mit Beibehaltung der vorherigen Tonart im Basse (vom fünften zum sechsten Takte) zwei übermässige Quartan zu Gehör gebracht würden.

Hieraus wird ersichtlich, wie viel Mühe und Nachdenken es oft auch selbst bei den einfachsten Canons erfordern kann, (besonders wenn dieselben in einer mysteriösen Weise notirt sind,) die Absicht des Aufgebers vollkommen zu errathen; und wie viel schwieriger es demnach sein muss, wenn es sich unter gleichen Umständen um die Auflösung eines Canons von complicirter Art handelt.

Eine solche übertrieben versteckte Notirungsart von Räthselcanons wie sie in früheren Zeiten üblich war, kam zwar mit Recht schon längst wieder ausser Gebrauch; dagegen ist aber das Auflösen von gewöhnlich verschlossenen Canons einem jeden die Setzkunst Studirenden auch noch gegenwärtig als eine sehr gute Uebung zu empfehlen; denn diese Arbeit verschafft ihm Gelegenheit, den inneren Gehalt eines vorhandenen Motivs von Grund aus zu erforschen, wobei er zugleich die Erfahrung machen wird, dass oft ein ganz einfacher Satz, durch die in demselben enthaltenen imitatorischen Combinationen, das musikalische Interesse in hohem Grade erregen kann.